أنماط الشعرية المعاصرة

١ – بين النظريـة والتجريب :

أخذت بحوث الشعرية العربية الحدثة ، تمتد باتساق فى شعبتين متوازيتين ، ومتداخلتين فى بعض الأحيـان ، بين مجموعة من التـأملات والانساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنيـاته من جانب ، وعدد متزايد من التحليـلات الألسنية لبعض النماذج الابداعية الفـائقة من جانب آخر . حتى أضحى النقد العربى وقد نبذ فى جملته طريقة المقاربات المضمونية والأيديولوجية المباشرة ، محاولا بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة فى معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة . وتقدمت بعض البحوث الألسنية والأسلوبية التطبيقية بممارسة عدد من آليات التحليل النصى ، تعد بنسبة عالية من ضبط الاجراءات وتحقيق النتائج اثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية ومقاييس اختبـارها .

لكن يبدو لى أن ثمة حاجة معرفية ملحة لاتخاذ خطوة أخرى مقـابلة لهذه الدراسات النصية ، تنظم مقولاتها الأولية ، وتمدها باطار نظرى كلى ، يعتمد على عدد من الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتعديل بشكل جدلى ، فى ضوء الممارسة التطبيقية . ويتمثل هذا الاطار فى جهاز مفهومى شعرى مرن يؤدى الى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقنى للشعر . ويسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية المعاصرة على سلم نقدى قابل للقياس الكمى والنوعى الوظيفى . دون تحكيم مسبق لسطوة الأسماء أو التصنيف الاقليمى أو المذهبى للانتاج الشعرى المعاصر . جهاز يتيح لنا بيسر أن نقطع خطوات التعرف العلمى على الظواهر الفنية عبر تصنيف هذا الانتـاج الى مدارات أسلوبية كبرى تضم عديدا من الشعراء دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم ، أو تغفل عن امكـانية اجتيـاز الشاعر الواحد للمسافات الواقعة بين تلك المدارات فى مراحل مختلفة من حياته .

ومع ادراكنا لجدية الشكوك التى تمكن أن تثار عن جدوى هذه التصنيفات وتعسفها فى بعض الأحيان ، الا أن تنامى الاتجاهات العلمية الموضوعية فى بحث ظواهر الشعر بين الأجيال الجديدة خاصة قد أبرز الحاجة للتركيز على المعايير الأسلوبية النقدية .

وفى تقديرى أن أهمية طرح هذا المشروع لتكوين تصور كلى عن أساليب الشعر العربى المعاصر ، تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها باطار نظرى نوعى يستقطب ويرشد خطواتها . تأسيسا على أن «علم الأدب» – بمفهومه المحدث كما يبسطه دعاته – ليس علما تحليليا على نمط الرياضيات البحتة . ولا ينبغى أن يقع فى هذه الدائرة . لأنه علم يحمل فى طياته وصفا للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم «فى اطار المجتمع» . يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معا . وعلم من هذا النوع لا يثير الاهتمام الموضوعى ، ما لم تتوفر له الشروط المعرفية والتداولية التالية :

أ – أن تكون مشكلاته وحلوله مصوغة بلغة مشتركة ومفهومه ، بحيث يعزى لكل دل فيها بقدر الامكان دلالة محددة ومشروحة . وهذه فريضة اللغة المتخصصة الاصطلاحية ، البعيدة عن التهويم الأدبى .

ب – أن تكون قضاياه ونتائجه قابلة للاختبار الموضوعى ؛ أى أن تتشكل على أساس تجريبى نقدى . وبعون مجموعة من المبادىء المعتمدة على نموذج المنطق الشكلى . وهذه فرضية قابلية الاختيار .

ج – أن تشير فى مجال البحث الى مشكلات يتم طرحها والسعى الى حلها على اعتبار أنها من «الحاجات العامة» بين علماء الأدب ودراسيه . وهذه فرضية المناسبة والأهمية .

د – أن تكون قابلة للتعليم والتعلم . فى بعض المؤسسات الاجتماعية والأكاديمية المتخصصة . دون حاجة الى قدرات فنية خاصة . وهذه فرضية قابلية الانتقال (١) .

وتجدر الاشارة الى أن ما يسمى «قابلية حل المشكلات المطروحة» أو فرضية المناسبة فى علم الأدب ينبغى أن لا تشمل هذا النوع من الحاجات العامة التى يستحيل الاستجابة لها بطريقة علمية . لتعارضها مع خاصية جوهرية فى المادة المدروسة . وذلك مثل الحاجة العملية الى الوصول فى الشعر الى «المعنى الوحيد

---

(١) Schmidt Siegfried, J.: «Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura». Trad. Madrid, 1990, pág. 34.

والصحيح» عبر التأويل . اذ تقوم براهين كافية على أن هذا الهدف زائف . ويقتضى نظرية مستحيلة فى الأدب الذى يعتمد فى طبيعة تركيبه وتلقيه على أساس تعدد المعنى (٢) .

ولما كان الأساس النظرى للأدب ، المعتمد على منظومات المذاهب المؤدلجة ، لا يتجانس مع طبيعة المشكلات المثارة فى التصنيف الأسلوبى النقدى ، فانه لا يصلح لتحديد استراتيجية البحث . الأمر الذى يتطلب ضرورة تقديم تصور مركب مولد للأساليب الشعرية ومتعلق بأهم أبنيتها الأساسية . وعندئذ نجد أن العلاقة بين نظرية الشعرية والتجريب البحثى فى الأساليب لا يمكن أن تخضع للنموذج الوضعى الاعمى ، الذى يهدف الى استخلاص النظرية من الوقائع المصمتة . وانما تشير هذه العلاقة فى المقام الاول الى ما يطلق عليه «نموذج الواقع» وهو بنية نظرية مفترضة ، قابلة للاختبار عبر مجموعة من الاجراءات التجريبية . أى أن مفهوم النظرية أو التصور الكلى هنا – لابد أن يتخلص من الطابع الصورى المضاد للتجرب . كى يقترب من نموذج تصور الواقع البنيوى المخالف للنزعة الوضعية .

واذا كان مفهوم التجريب يرتبط بالملاحظة والاستقراء فان علينا أن نميز – كما يقول فلاسفة العلم – بين التجارب الادراكية ومنطوقات الملاحظة التى يتحتم أن تصاغ فى لغة نظرية . ومعنى هذا أن النظرية ينبغى أن تكون حاضرة فى الملاحظة ، تختبرها وتنيرها . وتصبح الملاحظات الجديرة حقا بالتسجيل هى تلك المتعلقة بالنظرية على وجه التحديد . «غير أنه ما دامت النظريات التى تشكل معرفتنا العلمية قابلة للخطأ أو ناقصة دائما . فان الكيفية التى توجهنا بها الى معرفة الملاحظات الملائمة للظاهرة المدروسة قد تكون مصدر أخطاء . غير أنه يمكن حل هذا المشكل بتحسين نظريتنا وتوسيعها ، لا بمراكمة قائمة من الملاحظات التى لا هدف لها» (٣) .

والنتيجة التى نود أن نستصفيها الآن ، هى أن افتراض تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر ، لا يتوقف على تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنية والأسلوبية التطبيقية على مجموعة كبيرة من هؤلاء الشعراء ، كخطوة ضرورية سابقة ، بل يمكن أن يمضى هذا التصور فى اتجاه موازٍ ومشتبك ومنظم لبعض

---

(٢) عبد الكريم حسن : لغة الشعر فى زهرة الكيمياء ، بيروت ١٩٩٢ . ينجح فى استخلاص ما أسماه الاعراب البلاغى عبر تحولات الصياغة لكنه يقع فى افتراض المعنى الوحيد للنص .

(٣) آلان شالمرز ، نظريات العلم ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا . دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٤٤/٣٤ .

هذه البحوث ، يمدهـا بالفروض النظرية الملائمـة . ويعدل مقولاتهـا فى ضوء مسارها التجريبى . فى حركة جدلية متواشجة .

واذا كان أتباع الاتجاه الوضعى ، أو ما يطلق عليه «مدرسة بيكون العلمية» قد مارسوا فاعليتهم العميقة على المدارس اللغوية ، مما أدى الى الالتزام الصارم بالوقائع فحسب ، وعدم الثقة فى النظريات والفروض ، فان أصحاب الاتجـاه الثانى من «مدرسة كيبلير» يرون فى الابداع العلمى تجليا لفعـل خلاق ، يرقى بقفزة مفاجئة الى الفروض الكلية التى تقاس قيمتها بمدى خصوبتها وبساطتها وأناقتها فى الآن ذاته (٤) . ويظل المسلكان يتمتعان الى حد ما بمشروعية علمية ، وان ترجحت فى تقديرى أولوية التصور النقدى لأهمية الفروض النظرية ، لسببين يتصلان بوضع الثقافة العربية اليوم :

أولهما : أن عدد المشتغلين بالدراسات الأسلوبية من علماء اللسانيات يربو على عدد النقاد ودارسى الأدب ، مما يجعل التفـات معظمهم الى الظواهر الشعرية المائزة فى النصوص الأدبية محكوما الى درجة كبيرة بخبرتهم اللغوية . ويتطلب بالتالى استحضار الأسس الجمالية ، لتمييز الجانب الوظيفى الشعرى فى مجموعة الظواهر الأسلوبية اللغوية .

والثانى : أن الخواص الأسلوبية العـامة للغة العربية فى مستواهـا التوصيلى التداولى لم تبحث بالاستقصاء العلمى الكـافى حتى الآن ، مما يجعـل القول بارتبـاط احدى المتغيرات بالمجال اللغوى البحت ، أو الأدبى ، موضع تساؤل . ويضفى ظلا من الشك على منـاسبة التفسير الجمالى لهـا .ويجعل من الأجدى بـالنسبة للألسنيين العرب أن يتـوفروا على استكشاف مجالات أساليب اللغة وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه النقـاد فى تحليلهم لأساليب الأدب . وعنـدئذ تمضى حركـة البحث التجريبى فى مسار مأمون .

بودى — من ناحية أخرى — أن ألفت الانتباه الى أهمية الاعتداد بصيغة الجمع فى عبارة «الأساليب الشعرية» كمفهوم مركزى فى هذه التوطئة ، اذ أن هذا البحث يطمح الى تجـاوز مفهوم التوحيد الأيديولوجى للتصورات الجمـالية عن نمط الشعرية الذى لا يسمح بالاعتراف بما سواه ، والذى كثيرا ما يقبع خلف مواقف الدارسين من مختلف التجارب بطريقة معيارية .

فالمنطلق المبـدئى لبحث الشعرية العربية اليوم يقع فى الطرف المقـابل لهذه المواقف ، اذ لا يكتـفى بالاعتراف النظرى بشرعيـة وأهمية جميـع الأساليب

---

(٤) Víctor Manuel de Aguiar y Silva: «Competencia lingüística y competencia literaria». Trad. Madrid, 1980, pág. 26.

الشعرية ، بل يجعل هدفه الأساسى مقاربتها فى قراءة حميمة منظمة ، تتعرف على المكونات والملامح الفارقة لتقيس مدى فعاليتها الوظيفية فى تحقيق انجازها الجمالى . لم يعد بوسع من يريد أن يرى الأفق الممتد أن يتحول الى داعية يتبنى احدى التجليات ، مهما كانت طليعيتها ، ويعمى عن بعضها الآخر لأنها لم تعد تشبعه . بل يتعين عليه موضوعيا أن يتمثل تعددها الخصب وتخالفها المثروع . دون أن يقع فى الطرف النقيض ، فيجعل من «المقروئية» أو درجة الانتشار الجماهيرى مقياسا نوعيا للقيمة ، اذ يدرك فى الان ذاته أن وظيفة التطوير والابداع تتجاوز مجرد الامتثال للنماذج السائدة واشباعها . علينا أن نعثر على الطريقة العلمية التى توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعى للظواهر الشعرية من جانب ، والحرص على تنمية هذا الوعى بما يؤدى الى دعم كفاءة التلقى الأدبية من جانب آخر . ولا يتأتى ذلك الا بتوسيع «أفق انتظار» المتلقين ، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها ، بحيث تتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة . وكلما أمعن النقد فى تحليل العامل الفاعلية فى تكوين الأساليب المختلفة ، اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقنى . وعندئذ يجد نفسه وقد أحل أحكام الواقع محل أحكام القيمة المسبقة ، وأصبح بوسعه تمثل أساليب الشعرية انتاجا متعدد المستويات والدرجات والطوابع ، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل .

أما كلمة «معاصر» التى نحصر بها الفترة الزمنية لهذا التصور ، فنقصد منها على ما جرى به الاستعمال الزئبقى المتنقل ، تلك التجارب الشعرية التى تستغرق النصف الثانى من القرن العشرين تقريبا . وهو تحديد لا يخلو من تعسف ، لكنه ضرورى لتنظيم مدى الرؤية من جانب ، واستبعاد التطرق الى الامتدادات التاريخية المفتوحة الى الوراء خاصة من جانب آخر . بحيث لا تستحضر ذاكرة البحث فى بؤرتها الجامعة للتصنيف سوى هؤلاء الشعراء الذين يقع انتاجهم فى العقود الأخيرة . ان كان بعضهم قد غاب عنا فيزيقيا بشكل مبكر ، مثل السياب وعبد الصبور وخليل حاوى وأمل دنقل . فان ذلك لا يقلل من درجة معاصرتهم وحقهم فى البروز على خارطة الشعر العربى فى النصف الثانى من هذا القرن ، الى جانب كوكبة الشعراء الأحياء ذوى الأساليب المتميزة والقابلة للتصنيف والتحليل فى هذا السياق .

٢ – من التعبير الى التوصيل :

يقول علماء المعرفة ان الأداة الرئيسية للدخول فى الدراسات الانسانية هى الفهم . والفهم بطبيعته يتجه الى التعبيرات ، من هنا نجدهم يعتبرون «التعبيرات» هى الموضوع المشروع والوحيد للدراسات الانسانية . والتعبيرات – حسب

وصفهم – مظاهر فيزيقية تستقبلها بواسطة الحواس . فنحن نرى الكلمة المكتوبة تماما مثلما نرى العلامات المميزة على أنواع الزهور . ونحن نسمع الكلمات مثلما نسمع صوت الرعد . لكن الكلمات ، بعكس تلك المظاهر الأخرى ، لها طبيعة مزدوجة . فهى تحيلنا الى ما هو كائن وراءها ، هى تجسد لنا المعانى التى يمكن فهمها أو يتعذر ادراكها . ويطلق على التنظيم الدقيق للكلمات عندما تندرج فى تعبيرات تيسر مهمة الاحالة المزدوجة مصطلح اللغة . فاللغة نسق اصطلاحى للتعبير . ومن ثم يتعين تصنيف التعبيرات الى طبيعية اصطلاحية ، لاعتبار كل ما هو اصطلاحى لغة تصلح موضوعا للدرس الانسانى (٥) . من هنا يتراءى لنا أن منطلق دراسة الأبنية الشعرية ، باعتبارها لغة ثانية ، لابد أن يتأسس من منظور التعبير ، لكنه كى لا يقع فى منطقة التشفير ذاتها ، وهى ميدان علم نفس الابداع ، ينحو الى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراء . وهى متزامنة مع التوصيل اللغوى الطبيعى ومجاوزة له بشفرتها الجمالية . وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالى يتميز بخاصية أولى هى «قابلية التدرج» على أساس أن الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة ، بل تتمثل فى محصلة التداخل البنيوى لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة. فالبنية الايقاعية مثلا تعد شفرة اضافية شعرية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية ، مع أنها منبثقة عنها ، لكنها تقوم بدور مركزى فى تجربة الشعرية العربية حضورا وغيابا ، بحيث أوشكت أن تظل بؤرة الاستقطاب النوعى لجنس الشعر على مر العصور ، مما جعلها تفقد «مرونة التوظيف» وتتخلى عن طابعها كشفرة جمالية حرة . فجاء غيابها المتدرج أوضح كسر فىعمود الشعر ، وتحولت بذلك الى مكون دلالى نشط فى الشعرية المحدثة . كذلك فان البنية الكبرى للنص ، المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعى ، هى التى تجعل منه دالا كبيرا يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك ، طبقا لأنواع العلاقات المقطعية ، وتوارد أبنية التوازى والتبادل والتكرار فيه ، مما تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها فى تركيب الشفرات الدالة الكلية .

اذا تقبلنا فكرة «درجة الشعرية» الوظيفية المتولدة عن هذه المستويات وغيرها مما سنوضحه فيما بعد ، كان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل ، ونأخذ فى اعتبارنا ما يترتب على ذلك تجريبيا من اختلاف كفاءة المتلقى فى التمييز بين فاعلية مختلف المستويات . وأصبح من الضرورى لنا مواجهة عدد من القضايا

---

(٥) هـ. ب. ريكمان : منهج جديد للدراسات الانسانية ، محاولة فلسفية ، ترجمة د. على عبد المعطى محمد ود. محمد على محمد ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٨١ .

المنهجية الناجمة عن ذلك . فاذا كان كل متحدث بلغة طبيعية يمتلك نحوا كاملا بشكل ما ، فى موقف يسمح له بحل جميع المشكلات المطروحة عليه انتاجا وتلقيا بطريقة صحيحة ، وان لا لم يستطع الاشتراك فى عملية التواصل . فان الكفاءة الشعرية تختلف عن ذلك دون أدنى شك . فبقدر ما يتضمن النص الشعرى من أبنية لغوية فان كل متحدث أصلى باللغة يستطيع أن يفهمها . الا انه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة فانها لن تكشف عن دلالتها الا لمن يتملك المعرفة بنظمها الشعرية . من هنا فان البحث عن هذه النظم لابد أن يعتمد على تحليل التأثيرات والقواعد المتعلقة بها . وهى ترتبط على وجه الخصوص بتحديد ألوان من «الفهم الأمثل» لهذا النص الشعرى . وعلى الشعرية حينئذ أن تقوم آليات تكوين هذا الفهم ودرجة مناسبته ان أرادت تنمية المعرفة الخاصة بها . وعندئذ تصبح القواعد النحوية ، ومثلها فى ذلك القواعد البلاغية والأسلوبية ، عناصر داخلة فى تكوين الكفاءة الحديثة لفهم الأدب . وتقوم الشعرية بتشكيل نموذج لتحديد أنماط الفهم الشعرى لأبنية التعبير موازٍ لنموذج انماط السماع الموسيقى الذى اقترحه الفيلسوف الجمالى الشهير «أدورنو» ؛ بحيث تتجلى رسالة الشعرية فى تنظيم الكفاءة التى تتولى مسئولية الفهم الى الحد الأقصى (٦) .

ويبدو أن الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجية التى تجعلنا نعتبر «فهم التعبيرات الشعرية» حينئذ مناط التصنيف الموضوعى للتوزيعات الأسلوبية ، وهى تقوم بوظائفها الديناميكية فى تكوين الدلالة الشعرية . فقد يتراءى للوهلة الاولى أن علماء الشعرية المعاصرة قد اعتمدوا على احدى الوجهتين من التعبير أو التوصيل ، لكن التحليل الدقيق يصل بنا الى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنيوى بينهما فى جميع عمليات التنميط الأسلوبى .

فيرى «جريماس» فى شعريته السيميولوجية مثلا أن مناط هذا التصنيف على وجه التحديد انما هو درجة تعالق التعبير بالمحتوى . اذ أن اشكالية الفعل الشعرى فى تقديره تتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب . ولا يمكن التعرف على خاصيتها المحددة ، الملتقطة بشكل حدسى ، الا فى حالة انبثاق اثرها عن وضع بنيوى خاص للخطاب الذى يقدمها . وفى هذه الحالة فان أثر المعنى يبدو كما لو كان أثرا للدواس . فالدال الصوتى – والخطى بدرجة أقل – يتدخل بتمفصلاته مع المدلول . مثيرا هكذا نوعا من الوهم الاشارى ، بدعوتنا الى تقبل المحتوى الشعرى كما لو كان حقيقيا وفرضية التعالق بين مستوى التعبير

---

(٦) Jean-Jacques Thomas. Daniel Delas: «Poetique generative». Trad. Buenos Aires, 1989, pág. 68.

ومستوى المحتوى التى تعرف الخاصية المحددة للسيميولوجيا الشعرية ينبغى أن تظل لازمة برهانية لجميع الاجراءات التحليلية عنده . فانطلاقا من الاعتراف بأن الخطاب الشعرى فى الواقع انما هو خطاب مزدوج ، ينهض فى أدائه على كلا المستويين – التعبيرى والمضمونى – فى الآن ذاته ، ينبغى أن يتبلور العمل فى صنع جهاز مفاهيمى ، قابل لتأسيس وتبرير الاجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين المتحدين . هذه الاجراءات تتمحور عند «جريماس» فى نوعين :

أولهما : ما يجعل من الممكن تفكيك الخطاب الى وحدات ذات أبعاد متنوعة ، تشمل ما يتصل بالأدوات الشعرية الكلية ، حتى تصل الى العناصر الصغرى مثل تلك الملامح المميزة لكلا المستويين ، وهى الوحدات الدلالية والصوتية .

ثانيهما : ما يجعل من الممكن التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة فى التحليل . بحيث يصبح بوسعنا أن نتعرف فى كل مستوى لغوى متجانس على هذين البعدين . وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفا للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى ، انطلاقا من تحليل مستويات الخطاب اللغوية ومظاهر تعالقها (٧) .

كما نرى «فان ديجك» – مؤسس علم النص – يتقدم خطوة أخرى فى تحليله لطبيعة هذا التعالق التعبيرى فى الشعر . واعتباره أساس التنميط الأسلوبى باستثمار مبادىء التوليد اللغوى. فالتمييز النظرى بين البنية السطحية والعميقة للنص يمكن فى تقديره أن حل مشكلات تقليدية عديدة فى نظرية الأدب عموما وفى الجانب الاسلوبى منها على وجه التحديد . اذ علينا أن نتذكر أن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة . تتطلب بالتالى تأويلات شكلية متكاثرة . وعلى العكس من ذلك فان جملة واحدة عميقة تخضع لتحولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة . ومع ذلك فانه فى مقابل «النحوية التوليدية المعاصرة» لابد أن نتوقع أن «معنى» منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو الى السطح . بل أكثر من ذلك ان هذه الاختلافات الدلالية الصغرى على وجه التحديد هى التى تولد التنويعات الأسلوبية . بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو اضافة معدلا بشكل أو بآخر فى البنية الدلالية العميقة الشاملة . بيد أن هذه التحولات عندما تحدث فى نصوص غير أدبية أو فى أبنية كبرى

---

(٧) A. J. Greimas: «Essais de semiotique poetique». Trad. Barcelona, 1976, paginas 12-13.

سردية مثلا قد تكون غير ذات اهمية ، أو تكون مكرورة يمكن تجاهلها . ويلاحظ أن «تشومسكي» مثلا لا يجعل تغيرات الأسلوب من قبيل التحولات بالمعنى الدقيق، اذ هى صادرة عن مستوى أقل عمقا من مستوى الممارسة اللغوية ذاتها . أما فكرة التكرار أو تحصيل الحاصل النسبية لسطح النص فهى متضمنة فى هذا المظهر الأسلوبى للتمييز بين الابنية السطحية والعميقة . والواقع أن السطح فيما يحتويه من تعقيد يمكن أن يتضمن بنية عميقة بالغة البساطة . وتحصيل الحاصل – وهو مكمل لتحصيل الحاصل العادى المميز لجميع نصوص أية لغة طبيعية – يمكن اعتباره من الأسس الشكلية للتأويل الجمالى . وهو ليس سوى عنصرمكون من فعل هذا التلقى . وكل أشكال التكرار – من قواف وأوزان وتوازيات وغيرها – تكمن فى هذا النوع من تحصيل الحاصل الذى يصبح وظيفيا ، أى والا ، فى بنية النص الأدبى (٨) .

ولما كانت فكرة «التوصيل الجمالى» محورية هكذا فى نظرية التعبير الشعرى كان لابد من التريث لديها قليلا . اذ أن هناك حقيقة هامة تتصل «بالطبيعة النسبية» للتواصل . وهى أن الأثر الشعرى لا يوجد اذا كان المتلقى لا يتقبل المحتوى الشعورى المبثوث فى الرسالة الشعرية . ومادام الامر كذلك فان القارىء لا يقوم بوظيفة سلبية فى عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلق فيها . بل ان وظيفته بالغة الايجابية والدينامية . فالقارىء يتدخل فى خلق القصيدة ابتداء من تصورها الاول ، ممارسا فعاليته بطريقة من داخل الشاعر ذاته ، حيث ينظم أبنيته معتمدا على فروض القراءة . فالشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارىء لتقبل ما ينشىء . وبدون هذا التقبل لا وجود للشعر . فالتقبل هو الذى يمنحه مشروعيته . وهو ينمو فى شكل استعداد أولى قبل القراءة فى صورة «قابلية» . ثم يتطور عند ملامسة النص الى «قبول» مبدئى ، أو «تقبل» مضاعف متفاعل حتى ينتهى الى درجة عليا من ممارسة لذة النص التى قد تصل الى التماهى الأيروسى معه .

ومن هنا فان التواصل باعتباره مظهرا للشعرية متدرج بدوره مثل التعبير فى علاقته بالفهم . بل ان علماء الأدب لا يكتفون بتقرير الحقيقة المعروفة وهى أن كثيرا من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلى بالرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الاجرائية المتاحة حتى الآن . ويرون أن أبرز الأعراف الجديدة فى نظريات الفن يتمثل فى اتفاق المشاركين فى عمليات التواصل الجمالى على فرضية أصبح مسلما بها الآن فى اطار المجتمعات الحديثة ، وان يكن الامر غير

---

(٨) T. A., Van Dijk: «Aspectos de una teoría generativa del texto poético», op. cit., núm. 7, pág. 246.

ذلك فى المجتمع العربى حتى اليـوم ، وتقضى هذه الفرضيـة بأن يكونـوا على استعداد لهجر الأعراف الجمالية القديمة ، والعمل طبقا لمنظومة القيم والمعايير الدلالية التى أصبحت تعتبر جمالية فى المواقف التواصلية الجديدة .

وأخطر نتيجة تترتب على هذا الاتجاه العام هى تزايد عدم الثقة ، والدهشة ، والتسامح حيال أعمال محددة فى هذا النظام التواصلى ، مما يؤدى الى اتساع فضاء الأعراف الجديدة، بحيث تشمل مختلف الاشكال . ويتجلى أثر ذلك فى حاجة الاعمال الى الشرح والتفسير ، نتيجة لانحصار أسسها الجمالية فى نطاق محدود، يتناقص بصفة مستمرة حتى يكاد يقتصر على دائرة توصيلية صغيرة (٩) .

وقد يصطدم مفهوم التوصيل الشعرى ، بفكرة أخرى روج لها شعراء الحداثة منـذ «مالارميه» وهى أن الشعر «مبادرة اللغة فى الخلق» . وكان الشعراء قـد درجوا من قبـل على تنحية التعبير المنطقى ، والتركيز على عمليـات الاستثارة العاطفية ، بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصد الشاعر الاول . وعندما يهتدى الى الكلمات التى تؤدى ذلك فانهـا تورط الشعر بمبـادرة فيما لم يكن يقصده وهو يتلاعب بها . وقد نرى أن هذا التصور يتمثل حالة ما قبل الكتـابة ، وهى التى ربما شهدت التوريط اللغوى ، أما حالة الكتابة ذاتها – وهى الحماسة ابداعيا وتلقيـا – فان الاختيـار اللغوى بكـل ما يترتب عليه من آثـار يصبح مؤشر التوصيل . وعندئذ تدخل «مبادرة الكلمات» فى منطقة المحتوى التعبيرى الذى يعرض نفسه للتوصيل بكل ما يشتمل عليه من فاعلية دلالية (١٠) . فالتوصيل اذن يرتبط بالعناصر المعقولة وغير المعقولة فى التعبير الشعرى . وقد يظن النقاد أن الشعراء عندما يصرحون بأنهم لا يعرفون «عقليا» ما تـدل عليه قصائدهم فانهم بذلك يدمرون فكرة التوصيل الشعرى الناجمة عن نظرية التعبير . لكن التحليل المتـأنى لمستويات الدلالة يكشف عن بطلان هذه النتيجة ، حتى مع فهم التوصيل بمعناه الواقعى المباشر . اذ أن الكاتب عندما لا يعرف أحيانا بطريقة منطقية أبعاد ما يقول ، فانه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بحدسه . هذا الحدس ، وليس التصور الذهنى ، هو موضوع التواصل الشعرى . فعندما يصرح «لوركا» مثلا بأن قصيدته الفذة «حكاية سائر أثناء النوم» تمثل بالنسبة له سرا مبهما ، مثلمـا يستعصى فهمهـا على القراء فانه لا يجهـل مع ذلك المحتوى الشعورى للقصيدة ،و ان لـم يتبين بوضوح السلسلة المنطقية التى تكمن تحتهـا . وهى سلسلة لا يستطيع جلاءها سوى التحليل النقدى . ولا يصح بذلك استنتاج أن

---

(٩) شميث ، المصدر السابق ص ١٣٩

(١٠) Bousono, Carlos: «Teoría de la expresión potéica. Madrid, 1966, pág. 39.

«لوركا» كان يجهل بعضا من قصيدته وهو محتواها الذهنى . اذ أن القصيدة – مهما كانت لا معقولة – فهى تتوقف على مادتها المنطقية التى قد لا تظهر للقارىء ، أو للشاعر ذاته ، الا بطريقة لا شعورية اذ أن هذه العناصر التى لا تتجلى بطريقة صريحة لو اختلفت تماما من النص لتبخر معها المحتوى الشعورى. وما دام هذا المحتوى قائما فى النص فان مثيراته موجودة . ومعنى هذا أن هناك رابطا لا ينفصم يتوسط بين العناصر المعقولة واللا معقولة فى العمل الفنى . ادراك بعضها – وهو المعقول أو الشعورى فى هذه الحالة – يؤدى الى الوعى بالبعض الآخر وهو التصور ، فالتصورات تظل مضمرة فى الدلالة التى يتخيلها المنتج ويتلقاها القارىء ، كما لو كانت غمامة عاطفية كثيفة تخفى تحتها منطقة الصخور الذهبية الصلبة التى لا يستطيع تحديدها سوى التحليل النقدى . وبهذا فان كلمة التواصل ؛ تصبح المصطلح الملائم لهذا النوع من التوافق فى الوعى بين المنتج والمتلقى . مهما تعددت حالاته وامكاناته فى المواقف المختلفة ولدى الاشخاص المتغايرين ، مما يرتبط عند التحليل بتدرج حالات الشعرية واحالاتها وتعدد أنماطها (١١) .

وربما كان من الملائم للنقاد الاعتراف بأن هناك ، وضعا خاصا مقلقا لهم ، يتمثل فى عدم التوازن فى معرفة أبعاد النص اللغوية وغير اللغوية ، مما يعد من مظاهر أزمة الشعرية المعاصرة . فالبحث الألسنى المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدم فى التعرف العلمى على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبى ، فى مقابل تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصورية والتخيلية والجمالية المكونة لهذا النص ، هذه الأبعاد التى تعتبر حاسمة فى تحديد خواصه الشعرية . ولعل نمو الأبحاث المتعلقة بالأبنية الأنثروبولوجية للتخيل من جانب ، وتقدم جماليات التلقى من جانب آخر يكون لهما أثر ايجابى فى ملء الفراغ النظرى الذى كان ماثلا فى علاقات المنظومة المعروفة : المؤلف/ النص/ المتلقى ، وهى الفضاء الذى يتم انتاج المعنى الأدبى فيه . هذا الفضاء الكلى للمعنى العام والجمالى يتولد عبر تيارات من التواصل يقوم بها النص . فتواصل المؤلف بالقراء من خلال الدلالة الجمالية يتم بفضل تولد طاقات تخييلية جمالية متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادى للنص . ومشاركة المتلقى للمؤلف فى استعداد التواصل النفسى عبر العمليات الفنية تخلق تفاهما حول متتاليات رمزية وأسلوبية . ونماذج أنثروبولوجية تخييلية . هذه النماذج تتجلى باعتبارها أدوات عالمية فى التمثيل التخييلى الذى يقوم به الانسان للعالم (١٢) . كما أن الرموز بدورها تعد وحدات

---

(١١) بوسونيو ، المصدر السابق ص ٣٥

(١٢) Durand, Gilbert: «Les structures anthropologiques de L'imaginaire». Trad. Madrid, 1982.

دلالية كامنة فى ايقاعات هذا الفضاء ، تستطيع القصيدة عن طريقهـا أن تخلق تفـاهما بين المرسل والمتلقى ، تأسيسا على توافقـات جوهرية من التوجهات الأنثروبولوجية . ومن هنـا فان تنظيم قوائم هذه الرموز وهيـاكل التجسيد الفضائى للتخيلات الفـاعلة فى النصوص الشعرية من أهم ما ينبغى متـابعته لاستخلاص المؤشرات النصية فوق اللغوية . وعندما يقـوم المشارك فى تواصل أدبى باستقبال رسالة جمالية فان بوسعه أن يضفى عليها معانى عديدة طبقا لاستراتيجيته فى التلقى وظروف حـالات التواصل . فاختـلاف هذه المستويات يؤدى الى اختلاف الدلالات فى تحقيق التواصل وتركيز الأهمية على بعض الجوانب دون غيرها (١٣) .

٣ – سلم الدرجات الشعرية :

استجابة للدواعى التى أشرنا اليها ، يتعين علينـا أن نحدد جهازا مفهوميا مبسطا يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفـة . ويتسم بجملة من الخواص من أهمها المرونة ، والاستيعاب ، وقابلية التطبيق ، والتدرج من الجزء الى الكـل ، ومن السطح الى العمق . وسهولة الارتبـاط بالمستويات اللغوية . والتداخل البنيوى فى تكوين شبكة الدلالة . ويتمثـل فى خمس درجات متراكبة :

١ – درجة الايقـاع
٢ – درجة النحوية
٣ – درجة الكثـافة
٤ – درجة التشتت
٥ – درجة التجريـد

ويمثـل مجموعة من الأبنيـة التعبيرية التى توظف بمستويـات متعددة فى الأساليب الشعرية بطريقة يمكن أن تخضع للقياس والتحليل . اذ تتراوح هذه الدرجات بين الأحاديـة والتعدد ، فى المستويـات الصوتية والنحوية والدلالية التخييليـة . بحيث يعتـبر المستوى الأخير – وهو محصلة تراكب ما يسبقه – التأسيس النوعى للمعالم المائزة بين مجموعات الاساليب الرئيسية كما سيضح فيما بعد :

---

(١٣) García Berrio, Antonio: «Teoría de la literatura. La construcción del significado poético». Madrid, 1989, págs. 14-15.

ومع أن معظم أدبيات الشعرية الألسنية ، والسيميولوجية المحدثة النصية ، تدور فى جملتهـا حول هذه المحـاور ، مما يجعل استيفاء تعريفها ضربـا من السذاجة البادهة ، الا أنه لا بد من تحديد هذه المفاهيم الاصطلاحية بشكل موجز للكشف عن خاصية التراكب فيها على وجه الخصوص ، والاشارة الى أهم المظاهر المتعلقة بها فى تلك الأدبيات .

أما البنية الايقـاعية فهو أول المظاهر المـادية المحسوسة للنسيج الشعرى الصوتى وتعالقـاته الدلالية . وبوسعنـا أن نطمئن الى تحديد «جريماس» لهـا باعتبارها «أجرومية التعبير الشعرى» ، على أساس أن الخطاب الشعرى عندما ينطلق على مستوى التعبير ، يمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التى يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل ، من التآلفات والمتنافرات ، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية فى نهاية الامر . وعندئذ يمكن بعد هذا التعرف اقامة أجرومية للتعبير الشعرى تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية . وقواعد لتوليد الخطاب الصوتى منضبطة مع نظام التوليد الدلالى . مما يسمح بتقديم جملة من المؤشرات العامة لموسيقية التركيب الشعرى وايقاعاته الهارمونية المتموجة (١٤) .

وعلى هذا فدرجات الايقاع تشمل المستوى الصوتى الخارجى ، المتمثـل فى الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة . ومدى انتشار القوافى ونظام تبادلها ومسافاتها . وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها . كما تشمل ما يسمى عادة بالايقاع الداخلى المرتبط بالنظام الهارمونى الكامل للنص الشعرى . وبوسعنا أن نطمئن فى هذا الصدد ايضا الى ما يقدمه «علوى الهاشمى» تأسيسا على جهود الباحثين قبله فى بنية الايقاع ، خاصة فى تمييزه بين «الاطار» و «التكوين» اعتمادا على مفهوم «القرطاجنى» عن التنـاسب ؛ باعتباره قـانونا مركبا ، يحيل النص الشعرى الى طبقات متراكبة هرميا ، من شأنها أن تفرز فى أعلى مستويـاتها سطحا متشكلا ناجزا وخارجيا واضحا يتمثـل فى الوزن ، أو البنية الايقاعية الاطـارية . فى حين ينحو المستوى التكوينى نحو تأسيس بنيـة الداخل الايقـاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصد الخـارجى والتقنين النظرى ، نظرا لعدم استقرارها على حال محددة . اذ تتحرك فى كل الاتجاهات حتى تتغلغل فى جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة (١٥) .

---

(١٤) جريماس ، المصدر السابق ، ص ١٦٠

(١٥) علوى الهاشمى ، السكون المتحرك – الجزء الاول – بنية الايقاع منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات – الشارقة ١٩٩٢ ص ٥٠

واذا كانت «ثورة الايقـاع» التى شهدها الشعر العربى المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتى الخارجى لشعر من مجرد عرف محتوم مقولب ، الى بنية محفزة وسببية . تتشكل من جديد فى كل مرة ، عبر مستويات متدرجة ، تبدأ من القصيدة العمودية التى تظل قطبا موسوما ، الى قصيدة النثر التى تمثل غاية الانحراف عن النموذج الاول ، فان توظيف هذا المدى الايقاعى العريض يظل ملحما فارقا وجوهريا يميز بين الأساليب الشعرية . ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التى تكاد تتمركز عند القطب الاول . كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسى آخر هو «التكرار» الـذى يمسك الشعر الغنـائى عن التفكـك والانحلال كمـا يقول «شتايجر» وعندئذ نجد أن القافية هى الأخرى تلعب دورا واضحا فى هذه الغنائية سواء كان تكرارها منتظمـا أو غير منتظم . حيث يتبين أن أهم وظـائفها ابراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات . وتسوير حدود الجملة الشعرية فى أحيـان كثيرة . فاذا ما جاءت القافية بشكل اختيارى متحرر من ضغوط القالب التقليدى – كما هو الحال لدينـا فى شعر التفعيلة مثلا – لم تكن مجرد تنشيط للتيـار الغنائى فى القصيدة ، واسهام فى تحديد ايقاعها الخارجى المتنوع ، بل تجاوزت ذلك الى وظيفة دلالية هى تحديد مركز الثقل بين الدوال ، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم فى تكوين البنية الايقـاعية ، المرتبطة – كما ينبغى أن لا نمـل من التكرار – بالبنية الدلالية العامة للقصيدة .

أما «درجة النحوية» فهى مصطلح توليدى اقترحه أولا «تشومسكى» كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوى عبر مقولات شكلية مضبوطة اذ يقول :

«ان النحو المناسب وصفيا ينبغى أن يقوم بتشغيل كل تلك الفوارق على أسس شكلية» أن يميز بين الجمل المكونة بطريقة سليمة تماما وبين تلك التى لم تتولد من نظام القواعد النحوية . بالاضافـة الى فصله بين الجمل المتولدة بمخالفـة المقولات الفرعية من تلك التى تنشأ بالانحراف عن قواعد الاختيار .. ويبدو أن الجمل التى تكسر قواعد الاختيار المتعلقة بخصائص المعجم على «مستوى أعلى» أقـل قابلية للتقبـل ، وأصعب درجة فى التـأويل من تلك التى تتعلق «بالمستوى الأدنى» . ثم يمضى فى تحديد درجات الانحراف بتقسيمه الى ثلاثة أنواع رئيسية :

١ – انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية .
٢ – أو ناجم التوتر فى ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة .
٣ – أو متولد عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار .

وهكذا فان النظرية التوليدية تقدم لنا تصورا واضحا عن مستويات الانحراف يندرج فى اطـار الوصف البنيوى ؛ حيث يتولى علم الدلالة مسؤلية التأويل فيما بعد . ويتخذ علماء الشعرية هذا الأساس اللغوى متكأ لاقامة تصور مماثل عن «درجة النحوية الشعرية» ، يستثمر مقولات كل من «تشومسكى» وجاكو بسون

قبله فى حديثه عن «نحو الشعر» . بحيث ترتبط درجة النحوية بنسبة التعقيد فى النسيج اللغوى ودرجة الصعوبة فى تـأويله . وبهذا تكتسب الشعرية طابعـا تجريبيا لا تتمثل وظيفته – كما يقول «بيرويش» – فى اصدار الاحكام عن القيم الشعرية أو وضع قواعد للانتاج الأدبى . وانما تتجلى فى سعيها الى تشكيل نحوه الخاص ، القـادر على شرح الاجراءات المولدة للجمـل الشعرية عبر أشكـال الانحراف (١٦) .

واذا كان النحو التوليدى يميز بين درجات النحوية طبقا لعدد وأهمية القواعد التى تخرج عليها فان نظرية الشعرية تقوم باستكمال هذا التصور ؛ اذ لا تصف الانحرافات بمستوياتها الصوتية والنحوية وخاصة الدلالية بمنظور سلبى ، بل تعمد الى وصف الآليـات التى تنتجها بطريقة ايجابيـة عن طريق اقـامة «نحو الشعر» ، ويتعين عليها حينئذ التمييز بين الأبنية الصغرى والكبرى ، اذ ترتبط هذه الاخيرة فى الدرجة الاولى بالابنية السردية ، وبنسبة أقل بالمظهر الموضوعى للنصوص الشعرية القصيرة . بينما نجد الابنية الشعرية الصغرى تجد مجالها خاصة فى مستوى الجمل الشعرية للقصيدة ؛ اذ يتجلى الانحراف حينئذ عبر عمليات الوصف والاضافة والاسناد .

واذا كانت دينامية التعبير الشعرى المعاصر تعتمد على «تفاقم» ظاهرة «كسر النظم» أو الانحرافـات بمستوياها المختلفة التى تحددها درجـة النحوية ، فان مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوى لتصب فى تحليل طبيعة الأبنية التخييلة المعقولة واللامعقولة ، وحالات الخروج عن الأعراف الشعرية السائدة ومداها . مما يمثل – مع غيره من المستويات – نوعا من «البارومتر» الحساس الصالح لتكوين مقيـاس للأساليب ، تتولد عنـه مجموعة من تقنيـات التعبير الشعرى . بحيث لا يتم الربط الآلى بين «الخرق والخلق» وانما تحسب «مسافة الفجـوة» المعنوية بين الدال والمـدلول ، وهى التى يصفها النـاقد الانجليزى «بتسون» بقوله «كلما تنافرت مكونات الاستعارة ، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التـآلف . فعن طريق قفزة واثقة معنويـا يعبر الشاعر الفجوة ، ويعلن اتساق اللامتساوقات ، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلفه صعوبة مقهورة» (١٧) . وبهذا فان درجة النحوية الشعرية لا تقف عند المستوى النحوى . بل تتعداه الى حساب طرق توظيف العناصر الشكلية والدلالية البديلة فى الشعر ، بما يربطها بنيويا بالدرجات الحافة بها .

---

(١٦) جان جاك توماس ك المصدر السابق ص ٥٧

(١٧) Bateson, F. W., English Poetry: «A critical introduccion». London, 1950, pag. 51.

وتعتبر «درجة الكثافة» تصعيدا لما يسبقها فى هذا السلم ، وهى ذات خاصية توزيعية بارزة ، مما يجعلها قابلة للقياس الكمى والنوعى . وتتصل أساسا فى تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدد فى الصوت والصورة . مما يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف فى النص الشعرى . كما أنها تتجلى فى مظاهر تتعلق بالفضاء غير اللغوى وطريقة توزيعه . ويربط «جريماس» بشكل واضح بين الكثافة الشعرية وعدد العلاقات البنوية فى النص ، مما يتيح له أن يأخذ فى حسابه «نوع التجربة» ويبتعد قليلا عن الشكلية . فيرى من الضرورى أن نأخذ فى اعتبارنا المستويين المتوازيين للدلالة . على أساس اسقاط محددات التعبير على نمو محددات المضمون وبالعكس . مما يبلور الى درجة كبيرة الاختيارات المتاحة أسلوبيا لتنظيم النص الشعرى . فهذا الازدواج فى الخطاب الشعرى والعلاقات المتبادلة بين مستوييه تسمح لنا بتوصيفه عن طريق كثافته . على أن نفهم الكثافة – كما يقول – باعتبارها عدد العلاقات البنيوية التى يتطلبها تركيب الموضوع الشعرى . ويمكن حينئذ أن نجعل درجة الكثافة معيارا لتصنيف الأعمال الشعرية . ويتقاطع هذا المعيار بدوره مع نمطى الاختيار المتبادلين للمستويات والاشكال المتصلة بالخطاب وفاعليته اللغوية (١٨) .

ومن النماذج الناجحة فى قياس معدلات الكثافة التخييلية فى لغة الشعر العربى ، خلال الفترة السابقة مباشرة على المرحلة المعاصرة ، ما قدمه الزميل الدكتور «سعد مصلوح» فى بحثه عن اللغة الاستعارية عند البارودى وشوقى والشابى . حيث انتهى الى تحديد قياسها بالنسب التالية على الترتيب : ٢٧ ، ٣٢ ، ٥١ . مما يثبت فى تقديره «وجود فروق جوهرية بين الشعراء الثلاثة فى استخدام اللغة التصويرية» ويشير الى تطور لغة الشعر العربى الحديث من غلبة اللغة التقريرية على اللغة التصويرية عند الاحيائيين المجددين . حتى حققت درجة واضحة من الكثافة على يد أصحاب النزعة الرومانسية فى العصر الحديث ، ومن أبرزهم «أبو القاسم الشابى» (١٩) .

ويبقى للنقد الادبى بعد ذلك أن يبحث فى دلالة هذه الكثافة الكمية للصور الاستعمارية بقياس درجة انحرافها التخييلى وارتباطها بأحادية الصوت الشعرى أو تعدده ، وبقية علاقاتها البنيوية بعناصر الدلالة الكلية للنصوص المدروسة ، بما يسمح باستخلاص درجة الكثافة على المستوى الشعرى من هذا المؤشر الاول ويقود بالتالى الى التحديد النوعى لهذه الأساليب .

---

(١٨) جريماس ، المصدر السابق ص ٢٥

(١٩) سعد مصلوح ، فى النص الادبى ، دراسة أسلوبية احصائية . طبع النادى الادبى الثقافى بجدة ، ١٩٩١ ص ٢٣١

وقد نرى بعض النقاد يذهبون فى البحث عن الكثافة الى ما هو أبعد من ذلك ، فيرى «جينيت» أن جـ وهر الشعر لا يكمن فى الصياغة اللغوية ، مع أنها هى التى تقوم باستقطابه . وانما فى شىء أبسط من ذلك وأعمق كما يقول . فى نوع القراءة التى تفرضها القصيدة على قرائها . هذا الوضع المثير الذى يتجاوز مجرد ملامح النطق أو الدلالة يضفى على جملة الخطاب الشعرى – أو على جزء منه – هذا الحضور اللازم والوجود المطلق الذى كان «الوارد» يسميه «البداهة الشعرية» . وفى تلك الحالة فان اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصلية التى لا تتمثل فى شكل خاص محدد بصفات معينة . وانما فى حالة ؛ فى درجة من الحضور والكثافة التى يمكن أن تصل اليها أية متتالية لغوية ، بحيث تخلق حولها «هامشا من الصمت» يعزلها عن الكلام العادى المحيط بها . وهذا يعنى – كما يرى «كولير» – أنه لا المقاطع الشكلية الايقاعية ، ولا الانحراف اللغوى للبيت الشعرى ، يكفيان لانتاج بنيته أو حالته الشعرية الاصيلة . فالعامل الثالث الحاسم الذى يمكن له أن مارس فعاليته ، حتى فى غيبة العاملين الآخرين ، هو التوقع العرفى . هذا النوع من الانتباه الذى يتجه للشعر بفضل وضعه المتميز فى اطار المؤسسة الأدبية .

فتحليل القصيدة من منظور الشعرية عنده يتمثل فى شرح ما يدخل فى هذه التوقعات العرفية التى تجعل اللغة الشعرية مشدودة لأهداف ووظائف مختلفة عن اللغة العادية . وتبين كيفية اسهام هذه التوقعات أو الاعراف فى مضاعفة تأثير الوسائل الشكلية والسياقات الخارجية المتمثلة فى النص الشعرى (٢٠) . لكن يظل مفهوم الكثافة الذى يتجلى فى المؤشرات اللغوية حضورا وغيابا بما يشمله من تعدد الصوت والصورة وتراكبهما أكثر قابلية للقياس وعملية فى تصنيف الأساليب من هذا التركيز على الحالة الشعرية «فوق اللغوية» .

فاذا وصلنا الى مستوى «درجة التشتت» أو التماسك فى النص الشعرى كنا حيال مظهره الكلى العام الذى تفضى اليه المستويات السابقة . وهو أكثر العناصر التحاما بالخواص الجمالية الشاملة للنص ، ويرتبط بدوره بالمستويات السطحية والعميقة له ، حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية ، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدور هام فى انتاج درجة التشتت .

ويرى النقاد أن مفهوم التماسك فى النص الشعرى كان دائما من أبرز اشكاليات الشعر الغنائى . وقد أصبح من أهم أعرافه المحدثة . فاذا كان الموقف التواصلى للقصيدة يعتبر هيكلا منظما لوحداتها المكونة فان عملية القراء تعتمد

---

(٢٠) Culler, Jonathan: «Structuralist poetics». Trad. Barcelona, 1978, pág. 234.

على هذه الوحدة المتناغمة ، لأن الفهم بطبيعته ينحو الى اضفاء طابع كلى على النص . وقد تمثلت فكرة الكلية فى أشكال مختلفة عند النقاد المحدثين . فشدد «جاكوبسون» على ضرورة أن تكشف القصائد عن «سيميترية» فائقة على مستوى الوحدات الصوتية والنحوية ؛مما قاد «ليفين» الى نظريته فى المزاوجة الشعرية . وتعتمد نظرية «جريماس» فى الشعر الغنائى كخطاب نوعى على أن القارىء يتقدم فى فهم القصيدة كلما استطاع تكوين وحدات تصنيفية موضوعية ، فى بحثه الدائب عن تجانس أربع مقولات تشتبك فيها وحدتان متعارضتان بقيم متعارضة طبقا لمربعه الشهير . وبطبيعة الحال فان هذه الفرضية تتصل بأعراف القراءة والنمط الموضوعى الذى نسعى اليه عبرها .

ويتحدث «تودوروف» عن القراءة باعتبارها تشكيلا نمضى من خلاله الى اكتشاف البنية المركزية أو الوسيلة التوليدية التى تحكم مختلف مستويات النص. وقد كان «بارت» معنيا باقرار النزوع نحو الدمج والكلية باعتبارهما من صميم التوقع الذى كثيرا ما يخيب بفعل الأدب . لكنه يظل مع ذلك منبع التأثيرات التى ينبغى وصفها . ويرى «كولير» أن طموح الكلية فى العملية التأويلية للنصوص يمكن اعتباره الصيغة الادبية لقانون «الجشطالت» الذى يقضى بوجوب تفضيل النظام الأغنى القابل للتوافق مع جميع البيانات . وقد أثبت البحث فى مجال التلقى الفنى أهمية النماذج وأشكال التوقع البنيوية التى تسمح لنا بتصنيف واختيار وتنظيم ما نتلقاه . اذ أن هناك أسبابا معقولة تجعلنا نفترض أنه عند قراءة قصيدة ما وتأويلها فاننا نبحث عن الوحدة الكلية لها . وأنه ينبغى أن تكون لدينا على الأقل مجموعة من الافكار الأولية عما يؤلف هذه الوحدة . ويبدو أن النماذج الأساسية – كما يرصدها كيلير – للوحدة الكلية فى القصيدة تتمثل فى أشكال عديدة ، منها الثنائية الضدية ، والتحول الجدلى لثنائية ضدية والانتقال من التضاد غير المحلول الى عنصر ثالث ، وفى تجانس أربع وحدات ، أو مجموعة من الوحدات التى يضمها عنصر مهيمن مشترك . أو فى مجموعة من الوحدات المنتظمة بنهاية متجاورة أو موجزة . كل ذلك وغيره يمثل فروضا ترضى القارىء . اذ لا يستطيع تنظيم تأويل مناسب للنص ما لم يعتمد على أحد هذه النماذج الشكلية لأنواع التماسك (٢١) .

وفى مقابل هذا المفهوم المحدد للتماسك باعتباره حاجة تأويلية لدى القارىء ينهض مفهوم نصى آخر يراه مظهرا جامعا يتم تصنيف النصوص طبقا له .

---

(٢١) كولير ، المصدر السابق ، ص ٢٤٣/٢٤٩

اذ لابد للنص الادبى أن يشف مبدئيا عن علاقات دلالية بين متواليساته . فخاصيته الجوهرية تتمثل فى اشتماله على بنية دلالية عميقة ومعقدة هذه البنية ذات مكون منطقى بارز يتمثل فى المظاهر التالية :

أ – منطقية العلاقة : فالنص يعد نحويا متماسكا بقدر ما تتوالى فيه الكلمات والجمل صادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتبة عليها سببيا . سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة .

ب – منطقية الزمن : وتعد جزءا محددا من منطقية العلاقة يتصل بالنظام الزمنى للنص . فالأحداث تقع فى زمن ، والأفعال هكذا تكون شبكة زمنية ، وقد يتمثل ذلك فى حالات سردية ، أو فى بنية حركية أعمق .

جـ – منطقية «الطوبوغرافيا» : اذ أن ما ينطبق على الزمن يصح أيضا بالنسبة للمكان الذى يتموقع فيه النص ، وتحدث فيه وقائعه الجزئية والكلية ، عبر مؤشرات مكانية منوعة ، تتخللها تحولات ترتبط بالفضاء الكلى للنص .

د – منطقية الكيفية : فالنص فى جملته ، أو فى بعض وحداته ، يمكن أن يعتبر «زائفا» ينتمى «للخيال البحت» . أو أوليا مثل الأساطير ، أو حقيقيا كالتاريخ ، أو ممكنا احتماليا كالنظريات وغيرها . وجميع هذه الخواص المرتبطة بطبيعة التجربة التى يتم التعبير عنها ، مضافا اليها المنطق الوظيفى والاسنادى المتعلق بالافتراضات والتضمينات وغيرها تحدد اشتقاق الأبنية العميقة للنص ، وما يترتب عليها من تحولات تتجلى فى أبنية السطحية (٢٢) .

فدرجة التشتت ترتبط من ناحية بهذه المستويات المنطقية الفاعلة عبر البنية النصية الكلية . كما ترتبط أيضا بما يتخلله من اشارات تجذبه الى وحدات نصية أسبق تتفاعل فيه وتعدد أصواته ولهجاته مضاعفة من كثافته . ويحسن لتسهيل تحليلها توصيف النظام المقطعى للنص واتخاذه أساسا لرصد العلاقات .

ويلاحظ حينئذ أن القصيدة العربية المعاصرة لم تكرس أشكالا مقطعية منظمة تتصل بأطوال محددة ، مما أضفى عليها قدرا كبيرا من السيولة والتلقائية . فعندما نشرع فى قراءة قصيدة ما لا نستطيع أن نتوقع طولها . ويتعين علينا أن ننتظر الى نهايتها كى نتمثل نظامها المقطعى ، ومدى ما يتراءى خلاله من تراكبات تتعلق بالأزمنة والأمكنة والمواقف والاشارات ودرجة تشتتها أو تماسكها . ومن المعروف أن الضمائر والظروف وأدوات العطف تقوم بدور هام فى هذا التسلسل. وان كانت القصيدة الحداثية – على ما يرى علماء النص – قد كسرت هذه

---

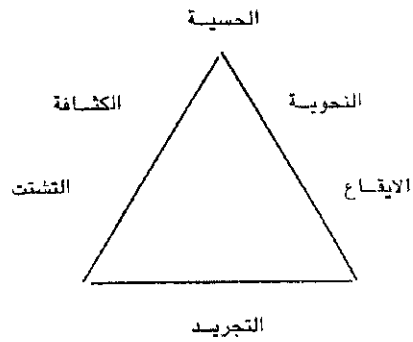
(٢٢) جان جاك توماس ، المصدر السابق ، ص ٨٣

الخاصية بوضوح . اذ تتميز بخلوها من الروابط ، ويظل تماسكها مرتبطا بالبنية الدلالية العميقة فحسب ، مما يقتضي أن نعثر لتحليلها على عدد محدد من الوحدات الدلالية ، أو المقولات المتماثلة فى النص ، باعتبارها تمثل الحد الادنى لوجود التشاكل فيه . وفى النصوص الشعرية المحدثة لا يتوفر لنا فى واقع الأمر سوى هذا الحد الادنى . وعندئذ نجد أن تصنيف الوحدات المقطعية لا يكفى لملاحظة درجة التماسك الحقيقى للنص ، بل لابد من البحث فى بنيته العميقة عن النظم السردية والمنطقية التى تسمح بتقدمه بشكل ما . مما يضطرنا لاستجلاء نظم هذه العناصر وتصنيفها على مستوى البنية الكلية للنص . وعندئذ تصبح الكيفية التى تتحقق بها تلك العملية معيارا من معايير تنميط النصوص . وقد لوحظ أن النص الشعرى الحداثى عموما يتميز بدرجة تشتت عالية ؛ اذ يقيم تبادلات متعادلة لا تكاد تحقق تخالفا وظيفيا أبعد من مجرد التقابل ، بينما يتميز النص الكلاسيكى بتسلسله الخطى التركيبى الذى يمضى فى هيكل منطقى محدد . مما يجعل التعالق بين المتتاليات والمقاطع يتم فى بنيته السطحية المباشرة (٢٣) . وبين هذين الطرفين يمكن لنا أن نرصد درجات عديدة من نسب التشتت والتماسك موصولة بما يكونها من درجات الايقاع والنحوية والكثافة .

فاذا بلغنا الدرجة الخامسة والأخيرة من سلم هذه المنظومة الشعرية القصيرة ، وهى المتصلة بدرجة التجريد والحسية وجدنا أنها بدورها محصلة مركبة للدرجات السابقة ، بالاضافة الى ارتباطها بمعامل جديد لم تتمكن الدرجات الأخرى من أدائه بشكل مباشر ، مع مراعاة التخالف فى الاتجاه بينها . وذلك لأن درجة الحسية تتعلق ايجابيا بدرجتى الايقاع والنحوية . فكلما كان الايقاع خارجيا واضحا والنحوية مكتملة مستوفاة كانت الحسية أبرز . فاذا أمعن الايقاع فى التلاشى الظاهرى وشارف عوالمه لداخلية المستكنة ، وتضاءلت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف على السياق فى مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعرى الى تناقص ظواهره الحسية واقترابه من التجريد . وعلى العكس من ذلك نجد تعلق درجة الحسية بدرجتى الكثافة والتشتت يمضى بشكل متخالف عكسى . فزيادة الكثافة والتشتت يؤديان الى وضع مجانس للتجريد الى حدما ، بينما تسمح الكثافة المخففة والتماسك الواضح للخطاب الشعرى أن يتجسد فى نسقه الحسى الملموس دون صعوبات لافتة . ويمكن التمثيل البصرى لهذا النموذج بشكل مثلث هرمى تحتل الحسية فيه الذروة ويقع التجريد فى القاعدة ويمضى ضلع الايقاع والنحوية فى تصاعد ، بينما تتجه الكثافة والتشتت الى التناقص هكذا :

---

(٢٣) فان ديجك ، المصدر السابق ، ص ٢٦٤



أما المعامل الجديد الذى نود أن ندرجه فى مجال هذه الدرجة الاخيرة فهو أمر يرتبط بالمدلول الشعرى ونوع الدوال فى الآن ذاته ، كما يتصل بالخاصية الاشارية لهما ، وهو لا يدخل عادة فى التحليل الشكلى للتقنيات الشعرية مما ينتهى به الى الاهمال مع خطورته الواضحة فى تكييف التعبير والفهم . وأقصد به طبيعة التجربة الشعرية التى يمثلها النص ، وهل هى تجربة حسية مشاكلة لتجارب الواقع الحيوى الملموس ، يتم تقديمها باعتبارها كذلك ؟ أى بتضافر مجموعة من الاشارات الدالة التى تحيل الى «نموذج الواقع الخارجى» أم أنها تجربة مغيبة تنمحى فيها دلائل الحيوية الحياتية المجسدة ؟ واذا كان توصيف التجربة بهذه الخواص الحسية أو التجريدية انما هو نتيجة لمحصلة آليات التعبير التى يتم اختبارها فى المستويات السابقة فان بوسعنا أن نضيف اليها اجراءا آخر ربما كان المدخل المبسط لها ، ويتمثل فى اختبار درجة الحسية والتجريد فى الدوال ، أى فى معجم الشعر وحقوله الدلالية المنظمة . مع مراعاة طبيعية المسافة بين الدال والمدلول ، فكلما كانت قصيرة مباشرة تأكد هذا الطابع الحسى ، وكلما اتسعت لتشمل ألوانا من الترميز والتخييل وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد مالت الى جانب التعدد والتجريد . فالكلمات الحسية فى شعر الغزل الصريح مثلا تحيل الى تجارب حسية مشحونة بشهوة الحياة وشبق الغرائز ، بينما نجدها هى ذاتها – تقريبا – وقد أضحت فى الشعر الصوفى مجرد رموز لحالات من مواجد الروح التى تعزز على التعبير الصريح . ومعنى هذا أن حسية المعجم انما هى مجرد مؤشر ينبغى اختباره فى ضوء ما يسفر عنه من مدلول ، دون أن تقوم وحدها بدور المعامل الحاسم فى تحديد درجة الحسية . وهنا يتجلى الطابع المركب البنيوى لهذا السلم المقترح ، اذ أن الدرجات الأربع السالفة هى الكفيلة بالتحديد الصحيح لمدى ما يتمثل فى الخطاب الشعرى من حسية شاملة أو تجريد نسبى .

٤ – جدولة الأساليب الشعرية :

عندما نتمثل الخارطة الشعرية العربية المعاصرة فى فضائها الشامل طبقا لسلم الشعرية المتدرج نلاحظ مبدئيا أنها تنقسم فى جملتها الى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها الى اختلاف النوع . نطلق على المجموعة الاولى منهما مصطلح «الأساليب التعبيرية» استجابة لمفاهيم التعبير والتواصل التى شرحناها فى التوطئة السابقة . كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية «الأساليب التجريدية» اشارة الى المأزق التعبيرى الذى تصل اليه من ناحية ، وافادة من التقسيم المناظر فى الفنون التشكيلية المحدثة من ناحية أخرى . دون أن يكون لهذين المصطلحين «تعبيرى» و «تجريدى» دور قيمى أكثر من مجرد توصيف موقعهما على مختلف درجات السلم المشار اليه . وتنقسم كل مجموعة الى أساليب فرعية تشترك فى الخواص الأساسية الكلية وتختلف فى الطابع المميز لكل منها طبقا لتشغيل عامل مهيمن أو أكثر على غيره من العوامل المندرجة فى هذا السلم ذاته . على أن يظل عدد الأساليب الفرعية مفتوحا لبحث التطبيقى على أنماط الاساليب التى يبتدعها الشعراء وقدرتهم على المزج بين العناصر المختلفة وتوظيف التقنيات الشعرية العديدة . ويلاحظ أن هذا التقسيم يقترب الى درجة كبيرة مما انتهى اليه بحدسه الصائب بعض منظرى الشعرية العربية الحديثة من توزعها على دائرتين رئيسيتين تسمى الاولى «شعرية الحضور» والثانية «شعرية الغياب» . وبالرغم من طرافة هذا التقابل الرشيق بين الحضور والغياب وجدلهما البنيوى اللافت ، واللفة عبارة «الغياب» فى حديث «ايكو» مثلا عن «البنية الغائبة» ، وما يورده «كولير» من أبيات الشاعر «أشبرى» التى يصف فيها شعره بأنه :

«لا يترك سوى انطباع مر بالغياب
وهو يتضمن حضورا ، كما نعرف ، مهما كان هادئا
بالرغم من ذلك ، هى غيابات جوهرية»

مع ذلك فان مصطلح «التعبيرية» أكثر تقنية فى تقديرى ، وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية وتمثيلا للتدرج التصنيفى لسلمها من كلمة «الحضور» الأدبية وما تعكسه من ظلال سلبية على قسيمها «الغياب» .

واذا كنا قد درجنا على القول بأنه لا مشاحة فى الاصطلاح فان هناك حاجة حقيقية لتبيئة كلمات نقدية خاصة كى تتحمل دلالات عرفية مضبوطة . وكلمة «التعبيرية» التى يستعيرها النقد الادبى المعاصر من قاموسه القريب ويبعثها من جديد تطلق الآن على الدرجات الاولى من سلم القيم الجمالية التالية مباشرة

للمؤشرات اللغوية النصية . ثم تمض هذه القيم نحو تحقيق درجات أعلى فى مبادىء «التوهم التمثيلى للأدب» وتركيبه الرمزى التخييلى ؛ باعتبارها من صميم التجليات الشعرية الناجمة عن توظيف الخطاب الادبى . فالتعبيرية خاصية ونتيجة شعرية معا لهذه اللغة الادبية ، ترتبط بالامكانيات العقلية والشعورية الماثلة فى تجربتنا الثقافية . لكنها على عكس التأثيرات التخييلية والرمزية لا تقع بؤرتها فى منطقة اللاشعور ، بل يتمثل فضاؤها فى الانارة – غير المتوقعة – لما هو شعورى ومعتاد ، بفضل فرادة آليات التعبير . مجال الفاعلية الجمالية لهذه التعبيرية يتمثل فى تحرير الوعى بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكليون الروس . مما يجعله يضفى طابعا عاطفيا على الحياد المنطقى الغالب على التعبير التواصلى ، الامر الذى يعكس علاقة الدلالات الاشارية بالدلالات الايحائية الفنية . وعلى هذا فان نمط الشعرية المسمى بالتعبيرية هو الذى تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة : حيث تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة ، وتفعيل معقول لآليات التوازى والاستعارة والترميز بشكل يؤدى الى الكشف عن التجربة فى مستوياتها العديدة التى قد تصل الى أبعاد رؤيوية . لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكنونة ، المعطاة فى الصيغ اللغوية ، والصانعة لتجربة متماسكة خلاقة (٢٥) .

ومع التسليم بضرورة انتظار التعرف التجريبى على مسار وتقلبات الشعرية العربية المعاصرة الا أنه يبدو من النظرة العامة أن خط التطور البارز فيها يتمثل فى التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية . مما يؤدى الى لون من «تغريب الشعر» لا يخطئه الفحص النقدى السريع . كما يبدو أن مسارا قريبا من ذلك قد سبقنا اليه الشعر الغربى منذ حاول «فيرلين» – وتبعه فى ذلك بعض المبدعين والنقاد العرب – «لوى رقبة الفصاحة» على حد تعبيره . وكان هذا من خلال زيادة معدلات الانحراف وتغليب الايحاء والرمز على التصريح . حيث تعطى القصيدة مجرد اشارات مركزة يتعين على المتلقى اكمالها وتنميتها فى داخله . الامر الذى قاد الى تراجع الاتجاهات التعبيرية . وهو مسار فنى عام عززته تيارات الفنون التشكيلية والنحت والعمارة . ويترتب على ذلك ارتفاع درجة الكثافة الفنية ، وزيادة معدلات الابهام والغموض الدلالى الناجم عن التشتت ، وتفاقم مشكلة التغريب مع الجمهور . اذ أن ارتباط الكثافة بتزايد الاعتماد على تفجير الطاقة الايحائية البعيدة للتعبير ، يعنى ضرورة مشاركة المتلقى فى توليد المعنى الذى لا يعرض أبدا بشكله المحدد الواضح ، بل يقدم دائما بطريقة ملتبسة . ولما كان هذا المتلقى لا يتميز دائما بالقدر الكافى من

---

(٢٥) جارثيا بيريو ، المصدر السابق . ص ١١١

الذكاء والخيال والمراس الفنى فانه سرعان ما يشعر بأنه خارج اللعبة الدلالية ، وأن الخطاب الشعرى ليس موجها له . مما يؤدى الى انحصار رقعة الجمهور فى مجموعة الفنانين القادرين على تنمية الايحاءات والاسهام فى خلقها . وبهذا نصل الى مظهر واضح تتجلى فيه الفردية الفنية بشكل بارز ، ويصبح من الضرورى البحث عن بقية معالمها فى خواص اللغة الشعرية ذاتها ، وقدرتها على اثارة الاستجابات الجمالية فى ظروف ثقافية خاصة : مما تتولى البحوث الاسلوبية النقدية عرضه بطرق تقنية محددة (٢٦) .

وكما كانت التعبيرية الألمانية بالأمس القريب . خاصة فى الفنون التشكيلية ، ايذانا بالانتقال الى المرحلة «الكوبية» والعبور منها الى «التجريدية» فان الحداثة الشعرية فى الحركات الطليعية العالمية كلها قد تجاوزت مرحلة التركيز على الايقاع الموسيقى فى الدوال والتلوين الانفعالى للمدلولات ، لتثوير وسائل التعبير فى نفس الاتجاه التجريدى المتباعد عن التماسك المنطقى والنحوية التقليدية . والذى يعلن قطيعة حادة مع النزوع الرومانسى ، ويترك جماليات المباشر الماثلة فى المزج التعبيرى المنبثق من أعماق التجربة المعاشة ليدخل فى دائرة التجريد الجرىء ، مختبرا مجموعات البدائل الرمزية التى تخف درجة شفافيتها حتى تصل الى تقديم شبكة معقدة من الدوال ، ترمز بشكل أيقونى لمدلولات بعيدة عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية . مما يؤدى فى نهاية الامر الى تفريغ التعبير من طاقته فى استارة نكهة التجربة المشار اليها تخييليا فى الواقع وتوغله فى منطقة التجريد .

وقد اتسمت هذه «الاساليب التجريدية» بخاصية جوهرية هى تزايد العناصر اللامعقولة ، المستعصية على الفهم المباشر فيها ، مما يجعلها تختلف جذريا عما كانت عليه الأساليب التعبيرية السابقة . فهناك ، كان بوسعنا أن نرقب الموضوع المحورى للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفية فى تجلياتها التصويرية ، فهو الذى يضمن هيكل النص وينسج حوله مختلف الدوائر التعبيرية . أما الشعر التجريدى فيتميز أساسا بتحطيم الموضوع . هذا التحطيم الذى يفضى الى تشذره وغيبته . وربما أطلق بديلا عنه لونا من الاحساس المبهم ، أو الانفعال الخفيف الذى يبحث عما يتشبث فيه . يطوف على مشاهد مادية ، أو فلذات موضوعية مشتتة تحتضن طرفا من أثره أو رذاذا يسيرا من عبقه . عندئذ تصبح المشاعر الضبابية وحدها هى «عمود الدخان» الذى تلتف حوله القصيدة . وحينما يجتهد القارىء الذى تعود على القبض بيده على متكأ مادى يستند اليه فى

---

(٢٦) بوسونيو . المصدر السابق ، ص ٥٧٩

صعوده ، لا يجد سوى هذا العمود الدخانى الذى يوشك أن يتركه كى يسقط فى فراغ القصيدة .

السؤال الذى يتبادر الى ذهن قارىء الشعر التجريدى عادة هو : ما هى الحكاية ؟ وذلك لأن القصيدة التعبيرية قد عودت متلقيها على أن تحمل فى طياتها مؤشراتها السياقية التى كان الشعراء الأقدمون يوجزونها فى كلمات سابقة عليها مثل «قال يمدح» أو «قال وقد مر ببستان» أو «قال ردا على هدية» الخ . ووضعت القصيدة التعبيرية هذه المؤشرات فى عنوانها تارة ، وفى ذكر طرف من الأحداث أو الأشخاص تارة أخرى ؛ بحيث يستطيع المتلقى دائما أن يبنى فى تصوره دلائل الموضوع الذى تشير اليه بشكل ما . واذا كان هذا «الذكر» ليس حالة واحدة ، بل يتراوح بين الوضوح الفج والالتباس الشيق ، بين الوحدة والتعدد ، ومختلف درجات الخفة الآخذة فى التكاثف والتماسك الناشب فى جذور التشتت ، لكنه يظل ذكرا على أية حال ، فاذا ما وجدنا القصيدة وقد انتقلت نوعيا الى تقنيات التجريد الفيناها حريصة على الاضمار : عندئذ لا يفصح العنوان عن شىء محدد ، ولا تفضى الاشارات الى موضوع موحد يمثل تيارا يمسك أطراف النص ، بيد أن هذا الاضمار بدوره لا يصل الى الحذف النهائى ، لا يمكن أن يكون غيبة تامة . انه يتراوح بدوره فى مستويات عديدة فالاشارات متضاربة فى الظاهر ، والعلاقات مختلفة الكثافة . لكن يظل «اضمار الحكاية» السمة المميزة الواضحة للقصيدة التجريدية المحدثة . ويظل القارىء العادى الذى تعود على شعرية الذكر يتساءل عن الموضوع . وبدلا من أن يحاول اجهاد نفسه فى اكتشاف حكاية بديلة تكمن تحت السطح المشتت يغضب من الشعر ويهجره . وقد كان بوسعه مع قدر من الأناة واعادة القراءة وبناء الشواهد من مواقعها الخفية أن يألف الابهام ويتمرس على تجاوزه . ويصبح كما يقول أحد النقاد الأسلوبيين كمن دخل الى احدى دور السينما بعد بداية العرض فأخذ يتلفت حوله ليسأل من يجلس بجواره عما حدث ، لكنه يمسك نفسه ويجتهد فى التقاط الخيوط ، ويتجاوز بذلك موقف «الذى وصل متأخرا» . وبهذا فان الفارق بين الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على طبيعة التكوين النصى فحسب . بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقى وقدرة القارىء على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الابنية العميقة للقصيدة مما يندرج فى نظرية التوصيل . اذ يظل بوسع المتلقى اليقظ أن يلتقط بحدسه ولو بشكل مبهم ، ما يريد الشاعر أن ينفثه من مظاهر الانفعال البديلة للحكاية ، ولو كان ذلك بطريقة ضمنية لا منطقية . من هنا نجد أن عملية تحطيم الموضوع فى الشعر التجريدى ، مثل غيبة المحاكاة فى الرسم تعتبر ظاهرة للفردية المهيمنة على الفن الحديث . فاحساس الشاعر المعاصر بذاته أشد وطأة – فيما يبدو – مما كان عليه الرومانسيون ، لكنه لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح مثلهم ، بل ينحو الى اصطناع الأقنعة والتراءى خلف الضمائر العديدة

المراوغة . فالشاعر بالرغم من أنه لا يزال يتحدث عن نفسه ، ربما بأكثر مما كان يفعل فى أى وقت مضى ، لا يفعل هذا الآن بشكل مباشر برىء . لقد عرف كيف يبحث عن محور موضوعى متشذر ، كى يقيمه على مسافة مضبوطة من فرديته المفرطة ، هذا المحور يتكون عادة من أمشاج مشتتة فى الظاهر ، وان كان يجمعها فى حقيقة الأمر أنها كلها مجرد «ترميز لعالمه» ، والمهم فى جميع الاحوال هو انفعاله الذى يظل ماثلا باستمرار وممسكا للنص من الوقوع ، مهما كانت الأقنعة التى يتوارى خلفها كثيفة أو معتمة .

وهناك خواص أسلوبية تقنية عديدة يتميز بها هذان النوعان من الشعرية التعبيرية والتجريدية نرجىء الحديث عنها حتى ترد فى سياقها الطبيعى عند تحليل نماذجها الشعرية . حتى لا تتحول الى فروض متعسفة نبحث لها عن شواهد مصطنعة . ونكتفى الآن بخطورة اجرائية أخيرة تتمثل فى طرح بقية هذا التصور المبدئى للخطوط الرئيسية فى الأساليب الشعرية العربية المعاصرة . وان كنا قد لاحظنا أن التقسيم الاول النوعى ليس قاصرا على الشعرية العربية ، بل يمثل اتجاهات ابداعية عامة ، مرتبطة بفلسفة العصر ومنظومة التصور الشامل فيه فان التنويعات الفرعية ربما كانت استجابة أدق لخواص الثقافة العربية المائزة وما تحفره الذاكرة المبدعة من مسارات تتفاعل مع الواقع بكل مكوناته واليات نموه الدائب .

وينبغى أن نلاحظ أن التيار التعبيرى لم يبدأ – بطبيعة الامر – فى منتصف هذا القرن فى الحقبة المعاصرة . وانما يمتد بتجليات مختلفة فى الشعر العربى منذ مطلع فترة النهضة والاحياء على الأقل ، وأن بوسعنا أن نشير بايجاز الى فرعين منه على وجه الخصوص ، لأنهما لا يزالان يشغلان مساحة – وان تكن محدودة الفعالية – فى فضاء الابداع اليوم ، الا أنهما ينتظران التصنيف . وهما «الأسلوب الخطابى» الذى يتبلور حول النزعة الموسيقية الرنانة وغلبة الاتجاه العاطفى الجماعى، وايثار المبالغة المثيرة . و «الاسلوب الغنائى المهموس» الذى انبثق فى الشعر الوجدانى ليتوازن مع النوع الاول . وتميز بسيطرة النغم الشجى عليه ، وطغيان النزعة الذاتية فيه ، وجنوحه الى اجتراح الصدق فى التعبير عن التجربة . وقد دلت المؤشرات النقدية على أن هذين النوعين يستأثران بقابلية كثير من القراء ، وان كانا قد أصبحا هامشيين الى درجة كبيرة ، حيث أخذت التنويعات الاسلوبية الجديدة تحتل بؤرة الابداع فى التعبير عن الوعى الجمالى بالفكر الشعرى .

والفرضية النظرية التى يطرحها هذا البحث تمهيدا لاختبارها تجريبيا تقترح توزيع الأساليب التعبيرية فى الشعر العربى المعاصر وجدولتها طبقا لدرجات القيم الشعرية المشار اليها فى أربعة تنويعات أسلوبية نختار لها الأسماء الاصطلاحية التالية :

١ – «الاسلوب الحسى» وتتحقق فيه نسبيا أعلى درجة فى الايقاع المتصل بالاطار والتكوين ، كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس فى درجتى الكثافة النوعية والتشتت . ويمكن أن نمثل له مبدئيا بالجزء الأكبر من انتاج «نزار قبانى» الذى يتمتع تبعا لذلك بمعدل مقروئية عالية، ويرث هذه الملامح عن بعض شعراء الجيل السابق عليه خاصة «الياس أبوشبكة» . ويمضى معه فى الاتجاه ذاته – بتنويعات يسيرة – عدد آخر من الشعراء المعاصرين .

٢ – «الاسلوب الحيوى» هو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعاشة . لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية ومع أنه ينمى درجات الايقاع الداخلى بطريقة أوضح فهو يعمد الى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح الى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع فى التشتت . ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقتها التعبيرية . وقد يميل الى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة . ويمثل هذا الاسلوب الذى يتمتع بمقروئية عالية متميزة نوعيا شعر بدر شاكر السياب فى جملته ، وأمل دنقل ، وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم من الشعراء المعاصرين على اختلاف فى درجة الحيوية والفروق المائزة .

٣ – «الأسلوب الدرامى» ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية ، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه . ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية الى جانب التجارب الحيوية المثيرة الا أنه يتميز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الاطار التعبيرى . ويمثله فى تقديرى شعر صلاح عبد الصبور فى جملته ، ومحمود درويش فى بعض مراحله وعدد آخر من شباب المبدعين العرب .

٤ – «الاسلوب الرؤيوى» وتنحو فيه التجربة الحسية الى التوارى خلف طابع الأمثولة الكلية ، مما يؤدى الى امتداد الرموز فى تجليات عديدة ويفتر الايقاع الخارجى بشكل واضح ، ولا تنهض فيه أصوات مضادة بل تأخذ الأقنعة فى التعدد ، ويمضى فى اتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقص البين لدرجة النحوية . وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشف عن رؤى كلية بارزة . ويمثله شعر عبد الوهاب البياتى فى جملته وخليل حاوى ، وجزء هام من شعر سعدى يوسف وعلى الشرقاوى وغيره من الشعراء المعاصرين .

ويلاحظ أن توصيف هذه الاساليب يحاول أن يقارب الشعر ذاته ، لأن تجربة كل شاعر تحتمل العبور من منطقة تعبيرية الى أخرى بنسب متفاوتة ، كما يتجلى

ذلك مثلا عند محمود درويش الذى انتقل فى الأعوام الاخيرة فيما يبدو الى الشعر الرؤيوى ، بينما كانت بداياته قريبة من عتبة الحسية المباشرة . كما نجد أن نزار قبانى بدوره شارف الاسلوب الدرامى فى بعض قصائده السياسية وأخذ يقترب من منطقة الرؤيا فى انتاجه الاخير ، وان كانت البؤرة المستقطبة لشعره ماتزال تقع فى المنطقة الحسية . كما نلاحظ أن توزيع درجات الشعرية على هذه التنويعات التعبيرية لا يتحقق بطريقة آلية ، بل غالبا ما تتضارب المؤشرات مما لا يكشف عنه سوى التحليل التجريبى للنماذج . أما مجموعة الاساليب التجريدية – وهى تنبثق فى تقديرى عند تجاوز الحد الوسط فى درجات السلم الشعرى ابتداء من الايقاع الى التجريد – فتنقسم مبدئيا الى نوعين :

١ – «التجريد الكونى» وتتضاءل فيه درجات الايقاع والنحوية الى حد كبير ، مع التزايد المدهش لدرجتى الكثافة والتشتت ، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السيريالية والصوفية الدنيوية . ويتحطم فيه الموضوع وترتفع درجة الصورية اللامعقولة . ويمثله أساسا شعر «أدونيس» فى جملته مع كوكبة أخرى من الشعراء المعاصرين بالانتقال اليه مثل قاسم حداد أو البدء به مثل بعض شباب الشعراء .

٢ – «التجريد الاشراقى» وهو يقع أيضا على خط عرض الاتجاه السابق بالنسبة لسلم الدرجات الشعرية ، مع التباس أوضح بالنزوع الصوفى الميتافيزيقى والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الاصوات المشتبكة والرؤى المبهمة ، مع نزوع روحى مشرقى بارز يعمد الى التغريب فى التراث الفلسفى بدلا من التغريب فى التراث العالمى . ويمثله عفيفى مطر وسعدى فى مرحلته الاخيرة وغيرهم من الشعراء العرب المعاصرين .

أما تسكين بقية الشعراء المعاصرين فى أحد هذه الاساليب التعبيرية أو التجريدية ، خاصة من الشعراء «قصيدة النثر» حيث تقوم غيبة الايقاع الخارجى بدور مهين على بقية مؤشرات السلم الشعرى فان التحليل الاسلوبى التجريبى هو الذى يكشف عمليا عن مدى اتساع هذه التنويعات لهم ، أو ضرورة اقتراح مواقع جديدة تدخل فى جملتها فى هذا الاطار العام الذى ينبغى أن يتسم بالمرونة وقابلية التعديل ، مما يقتضى اعادة الجدولة عند كل مرحلة بطريقة ديناميكية ، لا يتصلب فيها نموذج الواقع حيال تحولاته الدائبة ، ولا يفتننا ما يبدو ظاهريا من تماسك المنظور عن خاصية التعدد الجوهرية فى مادة الشعر ورؤيته ، مهما تذرعنا بروح المنهج العلمى وحاولنا التشبث بمنطقة الشكلى .

دكتور صلاح فضل